خراسان بزرگ: سال هشتم، شماره (۲۹)، زمستان ۱۳۹٦
Quarterly bulletin of Greater Khorasan: Vol.8, No.29, Wnter 2018

مطالعۀ فرایند اقتباس و دراماتورژی در عمل عالمان حوزۀ فرهنگی خراسان با نگاهی به داستان سلامان و ابسال

غلامرضا شهبازی[۱]
محمد شهبا[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳/ ۰۸/ ۱۳۹۶
تاریخ پذیرش: ۱۵/ ۱۱/ ۱۳۹۶
شماره صفحات: ۴۴-۳۳

چکیده

اقتباس و دراماتورژی در ادبیات ایرانی دوران اسلامی از جایگاه مهمی برخوردار است. حنین بن اسحاق[۳] داستان سلامان و ابسال را از یونانی به عربی برگردانده است. این داستان توسط دانشمندان و پژوهشگران حوزۀ فرهنگی خراسان مورد اقتباس و دراماتورژی قرار گرفته است. این روند اقتباسی در نمط نهم اشارات و تنبیهات ابن‌سینا[۴] و شرح اشارات خواجه‌نصیرالدین طوسی[۵] و بعد در شعر جامی[۶] دیده می‌شود. می‌توان این اثر را نظر به اهمیت آن در تاریخ اقتباس و دراماتورژی در ادبیات ایران درزمینۀ تاریخی خودش واکاوی کرد. آیا عمل عالمان ایرانی در مواجهه با داستان سلامان و ابسال عملی دراماتورژیک است؟ اگر این روند دراماتورژیک است از چه نوعی است؟ در این مقاله خواهیم دید که برحسب معنای تأویل- که بازگشتن به اصل معنا می‌دهد- روند دراماتورژیک برای داستان سلامان و ابسال از نوع دراماتورژی تأویلی است. این بدان معناست که عالمان ایرانی اصل حقیقت داستان را دنبال می‌کردند و با استفاده از تمثیل و روایت آن را به این حقیقت بازمی‌گرداندند. در این پژوهش از روش تحقیق کیفی پدیدارشناختی و از دیدگاه هرمنوتیک استفاده می‌شود. در انجام پژوهش پدیدارشناختی، پژوهشگر با پدیده‌های موردپژوهش ارتباط نزدیک دارد و می‌خواهد خود را در جریان تجربۀ این پدیده‌ها بشناسد، ازاین‌جهت پژوهش پدیدارشناختی در نقطۀ مقابل پژوهش کمّی‌نگر قرار دارد که در آن با استفاده از روش‌های عینی گردآوری و تحلیل داده‌ها، خویشتن پژوهشگر از پدیده‌های موردپژوهش متمایز می‌شود. از سوی دیگر در این پژوهش تلاش در جهت امتزاج افق‌هاست. ابتدا افق زمان حال باز می‌شود، در این افق زمان حال، یافته‌هایی حاصل می‌شود که در گذشته قابل‌شناسایی است. در این پژوهش خواهیم دید که عالمان ایرانی به‌ویژه سه تن از آنان که از خطۀ خراسان برخاسته‌اند، همواره از دراماتورژی تأویلی به‌ویژه در مواجهه با داستانی برخاسته از فرهنگی دیگر چون سلامان و ابسال استفاده نموده‌اند و در بحث‌های ایشان امتزاج افق ها به‌خوبی مشهود است.

واژه‌های کلیدی :ایران، خراسان، دراماتورژی، تأویل، اقتباس

---

* این مقاله برگرفته از رسالۀ دکتری غلامرضا شهبازی با عنوان «سنت اقتباسی در ادبیات پارسی دوران اسلامی در پرتو تحولات نظریۀ اقتباس در ۵۰ سال اخیر. مورد پژوهی سلامان و اَبسال» رشتۀ تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی به راهنمایی دکتر محمد شهبا در دانشگاه هنر می‌باشد.

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر، شهر تهران، ایران Gr.shahbazi@gmail.com
۲. دانشیار گروه سینما، دانشکدۀ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، شهر تهران، ایران Shahba@gmail.com

۳. حُنَیْن بن اسحاق پژوهشگر، مترجم، پزشک و دانشمند مسیحی نسطوری درگذشته به سال ۸۷۳ میلادی

۴. ابوعلی حسین بن عبدالله بن حسن بن علی بن سینا، مشهور به ابوعلیِ سینا، ابن‌سینا و پور سینا، زاده‌ی ۳۵۹ ش در بخارا

۵. ابوجعفر محمد بن محمد بن حسن توسی مشهور به خواجه‌نصیرالدین، زاده‌ی ۵ اسفند ۵۷۹ در توس

۶. نورالدین عبدالرحمن بن احمد بن محمد،۲۴ آبان ۷۹۳ خرگرد، ۲۷ آبان ۸۷۱ هرات، معروف به جامی و ملقب به خاتم‌الشعرا همه‌چیزدان، شاعر، موسیقی‌دان، ادیب و صوفی نامدار ایرانی و فارسی‌زبان سده ۹ قمری است (گل، حسن ؛ زندگی‌نامه شاعران ایران؛ تهران؛ مؤسسه انتشارات خلاق؛ ۱۳۸۸).

مقدمه

برای جلوگیری از گسست فرهنگی از میراث گذشته، راه‌حل‌های مختلفی پیشنهاد می‌شود و گاه اصرار بر این است که باید به نحوی فضای میراث کهن ادبی در رسانهٔ امروز یعنی سینما، تلویزیون، اینترنت و... بازتاب یابد. این بازتاب‌ها اغلب به شکل مستقیم به این نحو که اشعار یا حکایات سعدی یا مولوی و امثالهم مستقیماً خوانده شود یا به اجرا درآید، دیده می‌شود. درحالی‌که وقتی به خود ادیبان گذشته رجوع می‌شود به نظر می‌رسد که به این نحو عمل نمی‌کرده‌اند و دست به اقتباس و دراماتورژی می‌زده‌اند.

اقتباس و دراماتورژی در ادبیات ایرانی دوران اسلامی جایگاه مهمی داراست. شاهنامه، اقتباس و دراماتورژی از خداینامه‌ها و شاهنامه‌های پیش از فردوسی است. گلستان سعدی حاصل اقتباس و دراماتورژی در معنای کامل در محتوا و ساختار از مقامه‌های قرون پنج و شش به‌ویژه مقامات حریری و مقامات حمیدی است. مولوی بسیاری از حکایات مثنوی معنوی را از فرهنگ‌ها و منابع مختلف ازجمله قرآن کریم و حکایات و لطایف عربی اقتباس و آن‌ها را به شیوهٔ خود دراماتورژی کرده است. حنین بن اسحاق داستان سلامان و ابسال را از یونانی به عربی برگردانده است و این داستان در نمط نهم اشارات و تنبیهات ابن‌سینا و شرح اشارات خواجه‌نصیرالدین طوسی و بعد در شعر جامی مورد اقتباس، دراماتورژی، تأویل و تفسیرهای عرفانی قرار گرفته است. می‌توان سلامان و ابسال را نظر به اهمیت آن در تاریخ اقتباس و دراماتورژی در ادبیات ایران درزمینهٔ تاریخی خودش واکاوی کرد. در ترجمه‌های متعدد و متنوع از کلیله‌ودمنه که ریشه‌ای هندی دارد وجه اقتباسی و دراماتورژیک بسیار اهمیت دارد. آوردن قرآن و حدیث در اشعار در ادبیات کلاسیک ایران نیز، امری رایج و متداول بوده است. به‌عبارت‌دیگر می‌توان گفت که سنت ادبی ایران پس از اسلام اساساً سنتی اقتباسی، دراماتورژیک و مبتنی بر عدم وفاداری به متن اصلی بوده است. در این میان آنچه حائز اهمیت است این است که این ادبا به یاری اقتباس و دراماتورژی با رسانه‌ها و عناصری از منابع دیگر و گاه از فرهنگ‌های دیگر پیوند برقرار می‌کرده‌اند و آن را از آن خود می‌کرده‌اند.

ادیبان گذشتهٔ ما چگونه با فرهنگ‌ها و رسانه‌های دیگر پیوند برقرار می‌کرده‌اند و چگونه عناصر فرهنگ‌های دیگر را از آن خود می‌کرده‌اند. در شرایط فعلی آیا می‌توان برای پیوند با آن سنت ادبی، پاسخ‌ها را از خود آن سنت گرفت. در اینجا شایسته است به تحولات نظری امروزی در این باب توجه داشت. چگونه می توان مفاهیم نظری امروز مانند مسئلهٔ وفاداری و گفتمان امانت در حوزهٔ اقتباس را با عمل ادیبان گذشته تطبیق داد. هدف از این پژوهش نگریستن به عمل ادبا و اندیشمندان حوزهٔ فرهنگی خراسان (ابن‌سینا، خواجه‌نصیرالدین طوسی و جامی)، در پرتو مفاهیم نظری امروز مانند نظریهٔ دراماتورژی و اقتباس مبتنی بر عدم وفاداری به متن اصلی و بینامتنیت است. در این پژوهش یک اثر ادبی که در این زمینه از اهمیت فراوانی برخوردار است به‌عنوان موردپژوهی، مورد بررسی و تدقیق قرار خواهد گرفت. این اثر سلامان و اَبسال است. به نظر می‌رسد که هنوز می‌شود از قدما چندجانبه آموخت، این آموختن فقط این نیست که متون آن‌ها مبنا قرار گیرد. از عمل آن‌ها می‌توان آموخت و عمل آن‌ها را می‌شود احیا کرد. اگر نحوهٔ عمل آن‌ها احیا شود همان‌طور که آن‌ها منشأ تحولات فرهنگی و تولید آثار خلاقانه بودند، با مطالعهٔ شیوهٔ آن‌ها می‌توان به نوآوری در تولید ادبی و هنری کمک کرد.

روش تحقیق

در این پژوهش از روش تحقیق کیفی پدیدارشناختی و از دیدگاه هرمنوتیک استفاده می‌شود. پدیدارشناسی پژوهشی دربارهٔ جهان است آن‌گونه که بر افراد جلوه‌گر می‌شود، هنگامی‌که آنان خود را در حالتی از آگاهی قرار می‌دهند که گویای تلاشی برای آزاد شدن از سوگیری‌ها، تعصبات و عقاید روزمره باشد. در انجام پژوهش پدیدارشناختی، پژوهشگر با پدیده‌های موردپژوهش ارتباط نزدیک دارد و می‌خواهد خود را در جریان تجربهٔ این پدیده‌ها بشناسد، ازاین‌جهت پژوهش پدیدارشناختی در نقطهٔ مقابل پژوهش کمّی‌نگر قرار دارد که در آن با استفاده از روش‌های عینی گردآوری و تحلیل داده‌ها، خویشتن پژوهشگر از پدیده‌های موردپژوهش متمایز می‌شود. در این روش پژوهشگر باید موضوعی را انتخاب کند که وی را ازلحاظ فکری و عاطفی با آن موضوع درگیر سازد. برای یک پژوهشگر پدیدارشناختی مهم است که به این طریق در مورد موضوعی از خود مایه بگذارد زیرا در این صورت به گردآوری داده‌هایی بر اساس تجربهٔ خود از پدیدهٔ موردنظر خواهد پرداخت.

از سوی دیگر در این پژوهش تلاش در جهت امتزاج افق‌هاست. ابتدا افق زمان حال باز می‌شود، در این افق زمان حال، یافته‌هایی حاصل می‌شود که در گذشته قابل‌شناسایی است. در فضای نظری معاصر آنچه که به نظر می‌آید قدما هم به همین نحو عمل می‌کرده‌اند، کنکاش می‌شود. سپس یافته‌ها در عمل به‌ویژه در تحلیل متنی خاص یعنی سلامان و ابسال به کار برده می‌شوند.

➢ دراماتورژی

• معنای دراماتورژی

دراماتورژی را تحلیل اجرا دانسته‌اند، اما این دو باهم متفاوت‌اند. تحلیل با توجه به ریشهٔ یونانی‌اش (analysis) بر عمل رشته کردن و تجزیه کردن تاروپودها دلالت می‌کند درحالی‌که دراماتورژی با مفاهیم تألیف، تصنیف و ترکیب پیوند دارد. در دراماتورژی بیشتر مشارکت است تا نقد، بیشتر ساختن است تا تجزیه کردن (خاکی و براهیمی، ۱۳۹۰: ۱۴)

یوجنیو باربا[1]، کارگردان معروف، نظریهٔ دراماتورژی به‌عنوان یک بافت را مطرح می‌کند: «واژهٔ متن (text) قبل از اینکه به متن نوشتنی یا گفتاری، چاپی یا دست‌نویس اشاره کند، معنای به هم بافتن می‌دهد. ازنظر باربا، دراماتورژی هر آن چیزی است که کنش و یا تأثیر (افکت) دارد. باربا جنبه‌های سیاسی بافت دراماتورژیک را در نظراتی که در مورد هنر به‌عنوان حالتی از سرپیچی و به‌هم‌ریختگی مطرح می‌کند، بیشتر بسط می‌دهد و می‌گوید: «هنر نوعی سرپیچی و مخالفت است. تکنیک‌های به کار گرفته‌شده در تئاتر و نقطه نظرات سازندهٔ آن، همه نوعی سرکشی متداوم‌اند؛ قبل از هر چیز سرکشی علیه خود، علیه نظرات خود، نقشه‌ها و قول و قرارهای خود، علیه اطمینان از خرد، دانش و احساسات خود... دراماتورژی همواره تغییری است که از طریق آن کل آنچه به نمایش می‌گذاریم منجر به پیدایش چیزی متفاوت می‌شود» (Barba,1985: 56 - 76).

این درست است که به دراماتورژ به‌مثابه منبع آنچه ارسطو «فرونسیس»[2] نامیده بنگریم. فرونسیس یکی از دو فضیلت عقلانی است که ارسطو در کتاب اخلاقی خود اخلاق نیکوماخوس به بحث می‌گذارد. فضیلت دیگر سوفیا یا «خرد علمی» است، دانشی که از تأمل در اصول اولیه حاصل می‌گردد. فرونسیس، «حکمت عملی» ست که مشتمل است بر هر آنچه فرد باید بداند تا بتواند زندگانی خوب و متعادلی داشته باشد. فرونسیس به‌منظور فراهم آوردن خیر برین برای خود و جامعه در کلیت آن به کار بسته می‌شود. این حکمت به جست‌وجوی حقیقت و دانش می‌پردازد و به‌طور خاص بر فراهم نمودن سعادت و تناسب و توازن برای بشریت تأکید دارد. در جهان تئاتر، دراماتورژها فرونتیسیست‌هایی‌اند که هم دانش عملی تئاتر در گذشته را در اختیار دارند و هم از حکمت موردنیاز برای به‌کارگیری آن دانش برای خلق تئاتر در آینده بهره‌مندند (چمرز، ۱۳۹۴: ۱۳).

دو اصطلاح دراماتورژ و دراماتورژی ترجمه ناپذیرند. عاقلانه‌ترین راه آن است که همچون واژه‌های تراژدی و کمدی و غیره، از ترجمه کردن آن‌ها بپرهیزیم. دراماتورژی معمولاً با کمپوزیسیون، ساختار و ساخت و پرداخت پیوند دارد. درواقع آنچه در طول ایام تغییر می‌کند همین فعل یا عمل دراماتورژی است. چون دراماتورژی نوعی فعل یا عمل است راه‌های نگرش ما به جهان و نحوهٔ خوانش ما از آن مدام تغییر می‌کند. دراماتورژی بیشتر مشارکت است تا نقد، بیشتر ساختن است تا تجزیه کردن. (خاکی و براهیمی، ۱۳۹۰: ۱۳)

برداشتِ درک بلای[3] از دراماتورژ به‌عنوان فردی که طرح پرسش می‌کند، برداشتی بسیار غنی است. این برداشت دراماتورژ را دانشمندی منحصربه‌فرد معرفی می‌نماید که با نگاهی انتقادی هم در جزییات تولید هنری در تمامی مراحل تکامل آن مشارکت دارد و هم نقش و کارکرد (آن) را در جامعه مورد سؤال قرار می دهد. دراماتورژها همانند دانشمندان گام‌به‌گام سؤال طرح می‌کنند و پاسخ‌های خود را می‌آزمایند. دراماتورژها همانند دانشمندان اغلب ناگزیرند برای یافتن پاسخ، به گذشته نظر کنند. آن‌ها مانند دانشمندان اغلب ناگزیرند به عقب بازگردند و مسیرهای مختلف را بیازمایند و تکرار کنند و به جست‌وجوی نسبت‌ها و دلایل پنهان بپردازند. آن‌ها همچون دانشمندان، اغلب ناگزیرند در قلمروهای کشف نشده و حتی خطرناک گام بردارند (چمرز، ۱۳۹۴: ۱۹ - ۱۸).

امروزه کشورهایی که از توان دراماتورژی بالایی برخوردارند نگران گسست فرهنگی جامعهٔ معاصر از میراث فرهنگی گذشته نیستند؛ فرایند دراماتورژی همواره این امکان را فراهم می‌کند که میراث گذشته در زمان حال جریان پیدا کند و معیارها و ارزش های آن روزآمد شود. دراماتورژ واقعی به متون کهن زندگی و حیات تازه می‌بخشد، او به آن‌ها همچون شیئی موزه‌ای نگاه نمی‌کند، بلکه این چالش سخت و مردافکن را به جان می‌خرد که باید میراث گذشته را به جریان زنده و جاری جامعه بدل کند (فصلنامهٔ تئاتر،۱۳۸۴: ۶/۲).

تاریخ و خاستگاه دراماتورژی

مری لاکهرست[4]، در کتاب دراماتورژی: انقلابی در تئاتر سرمنشأ این اصطلاح را تا یونان باستان دنبال می‌کند. بااینکه بسیاری گمان می‌کنند باید بوطیقای ارسطو را به‌عنوان نخستین اثری در نظر گرفت که نگارش دراماتورژیک را در فرهنگ اروپایی بنیان نهاده است، اما درواقع این گوتهولت افرائیم

1. Eugenio Barba
2. phronesis
3. Derek Bly
4. Mary Luckhurst

لسینگ[5] بود که در آلمان نیمهٔ قرن هجدهم این اصطلاح را برای نوعی عمل انتقادی خاص (تشخیص فرآیند دراماتورژی نمایشنامه) به کار برد. تاریخ دراماتورژی بی‌چون‌وچرا با لسینگ آغاز می‌شود (خاکی و براهیمی، ۱۳۹۰: ۱۲).

اما بسیاری از تحولات دراماتورژی در سال‌های اخیر تا حدی با تحولات نظریهٔ اقتباس در سینما و ادبیات همگام بوده است. رابرت استم[6] در کتاب ادبیات و فیلم به ریشه‌های تعصبی اشاره می‌کند که آثار اقتباسی را چنان ترسیم می‌کند که گویی به ادبیات لطمه زده‌اند. اصطلاحاتی مانند تخطی، خیانت، انحراف، تجاوز، از اعتبار انداختن، عوام‌زده کردن و بی‌حرمت کردن همان‌قدر در گفتمان اقتباس رایج بوده است که در نقدهای نمایشی متن بنیادی که برای متن فقط یک خوانش مشروع و موجه قائل‌اند و بس. استم این واقعیت را می‌پذیرد که بسیاری از اقتباس‌ها که بر اساس رمان‌های مهم صورت گرفته پیش‌پاافتاده و گمراه کننده‌اند. استم آن‌ها را برمی‌شمارد؛ پیش‌فرض‌هایی چون این فرض که می‌پندارد هنر قدیمی‌تر لزوماً بهتر است، یا رقابت تلخ میان فیلم و ادبیات (یا متن مکتوب و اجرا) را مفروض می‌انگارد؛ یا متن مکتوب را به اعتبار کلام مقدس که ریشه در کلمه دارد مقدس و محترم فرض می‌کند، یا آن‌که فیلم سینمایی یا اجرای تئاتری را اساساً متن فرض نمی‌کند، درنتیجه امکان بازخوانی را فقط در متون مکتوب جست‌وجو می‌کند؛ یا آن‌که اثر اقتباسی یا دراماتورژیک را طفیلی متن اصلی می‌پندارد. در نقد غربی، شکوفایی ساختارگرایی و مابعد ساختارگرایی بسیاری از این تعصبات و سلسله‌مراتب را واژگون می‌کند. نظریهٔ کریستوا[7] موسوم به روابط میان متون یا روابط بینا متنی که ریشه در اصطلاح معروف باختین[8]، روابط گفت‌وگویی دارد و نظریهٔ روابط فرا متنی در اصطلاح‌شناسی ژرار ژنت[9] سراسر بر دگرگشت بی‌پایان عناصر متن‌بنیاد تأکید دارند تا بر وفاداری به متن اولیه یا سرمشق نخستین. درزمینهٔ مباحث آن‌ها اثر اقتباسی یا دراماتورژیک نوعی خوانش به‌حساب می‌آید نه تابع طفیلی. (فصلنامهٔ تئاتر،۱۳۸۴: ۲/ ۷-۶)ما نیز می‌توانیم نه با تکیه‌بر نقد و نظریهٔ امروز بلکه با تکیه‌بر عمل و طرز کار عملی شاعران و نویسندگان گذشتهٔ خودمان، اصل وفاداری را با خرسندی زیر پا نهیم و امیدوار باشیم احترام به گذشتگان و میراث ادبی گذشته نه با وفاداری، بلکه با عدم وفاداری به آن‌ها، به ظهور می‌رسد. وقتی به سرگذشت داستان یونانی سلامان و ابسال می‌اندیشیم، به‌وضوح می‌بینیم سنت ادبی بارور گذشتگان ما، برای دستمایهٔ ادبی خود، نه مرز قائل بود و نه اصلاً به وفاداری می‌اندیشید. به‌احتمال‌زیاد باروری ادبی و فکری داستانی چون سلامان و ابسال در تخیل بزرگان فکر و ادب ما پرثمرتر از سرنوشتی است که این داستان در منشأ اصلی خود در غرب داشته است؛ افسانه های هندی و حکایت ازوپ مثال دیگری ازاین‌دست هستند. پس احترام به گذشتگان نه وفاداری به آن‌ها، بلکه پیروی از راهبردهایی است که آن‌ها را در شکوفایی ملی و جهانی ادب فارسی یاری رسانده (خاکی‌و براهیمی، ۱۳۹۰: ۲۰-۱۹).

• سنت اقتباسی (دراماتورژیک) در ادبیات ایران

شاید بتوان سنت دراماتورژی در ادبیات ایران را با مقامه و مقامه‌نویسی مقایسه کرد. در اواخر قرن چهارم هجری، از متفرعات فن قصص که در آن زمان در نثر عربی شهرت و رواجی داشت؛ فنی جدید ابداع شد که مبتکر آن بدیع‌الزمان همدانی[10]، نام «مقامات» بر آن نهاد و سپس نثرنویسان دیگری که در زبان عربی و فارسی از آن تقلید کردند، همین عنوان را برای آن برگزیده و به کار بردند. (خطیبی، ۱۳۷۵: ۵۴۳) دکتر حسین خطیبی در معنای لغوی مقامه، به این معانی اشاره کرده‌اند: جای ایستادن، در اشعار شعرای جاهلیت به معنی مجلس و جای ماندن و بعد از اسلام به معنای مکان و مجلس یعنی جایی که در آن هستند یا نشسته‌اند به کار رفته است (آژند، ۱۳۶۲: مقدمه).

در قرن چهارم، به‌واسطهٔ ترقی ادب و کثرت کتب و ازدحام کتاب و قرب و منزلتی که مؤلفان و کاتبان در دربار خلفا و ملوک و امرا تحصیل کرده بودند منافسه و هم‌چشمی بزرگی در میان آنان به وجود آمد و رقابت‌ها و مسابقت‌ها و خصومات علمیه و مشاجرات ادبیه به‌غایت قصوی و ذروهٔ علیای خود رسید. هر نویسنده علاوه بر کوشش در حسن خط و حسن ادای معانی و حسن الفاظ سعی می‌کرد که از شعرا و اشعار و الهامات ایشان استفاده کند و چیزی به عاریت گیرد؛ و این معانی نیز با تطور و تحولی که از طول زمان و ضعف عادات و آداب کهنه پیدا آمده بود همدست گردید و یک‌باره انقلاب بزرگی در فن نثرنویسی نمایان گشت و از این انقلاب شیوهٔ نثر تغییر کرد و موازنه و

---

5. Gotthold Ephraim Lessing
6. Robert Stam
7. Julia Kristeva
8. Mikhail Bakhtin
9. Gérard Genette

۵. احمد بن حسین همدانی شهرت یافته و لقب گرفته به بَدیعُ‌الزّمان همدانی (۱۳ جمادی‌الثانی ۳۵۸، همدان -۱۱ جمادی‌الثانی ۳۹۸، هرات) کاتب عربی برجسته ایرانی در نیمه دوم سده چهارم قمری بود که به‌ویژه از برای مقاماتش شناخته می‌شود و شعر عربی نیز می‌سرود (فروخ، عمر، تاریخ الأدب العربی، ج. دوم؛ بیروت؛ دارالعلم للملایین؛ ۱۹۸۴ ؛ ۶۱۲-۵۹۵).

مزدوج و قرینه‌سازی و صنایع دیگر داخل نثر شد تا کار به مقامه نویسی انجامید و صد سال بعد اثر آن انقلاب در زبان دری نمایان گردید و نثر فنی در ایران نیز به تقلید عرب به وجود آمد (بهار، ۱۳۷۰: ۲۴۰-۲۳۹). همین عاریت گرفتن اشعار و الهامات از شعرا نمونۀ بارزی از عمل اقتباس است. روند تحول آنچه مقامه‌نویسی نامیده می‌شود نشان از آن دارد که در مقامه‌نویسی نه‌تنها اقتباس بلکه نوعی دراماتورژی صورت گرفته چون با تعریفی که پیش‌ازاین از دراماتورژی ارائه شد، دراماتورژی با مفاهیم تألیف، تصنیف و ترکیب پیوند دارد (خاکی و براهیمی،۱۳۹۰: ۱۴) و اقتباس هم به وفاداری نسبت به داستان اولیه پایبند نیست (دهخدا، ۱۳۷۲: ۲۶۶۵) دیده می‌شود که در این شیوه هیچ‌گونه وفاداری به متن مرجع موردنظر نیست و این برداشت آزاد به مفهوم «اصل» الهام یا شعر نظر داشته و این روند باعث ایجاد تحولی در ادبیات به‌ویژه در نثر شده است که پروفسور راسکین گیب هم به آن اذعان دارد.

پروفسور هامیلتون الکساندر راسکین‌گیب[11] معتقد است: «تمام استادی‌هایی که در طرز پرداخت مقامه به کار می‌رود، در دست‌های باذوق و هنر خالق آن خلاصه می‌گردد. بعضی از منتقدان جدید، اظهار عقیده کرده‌اند که مقامه در ادبیات سامی، مرحلۀ اوجی را در ارائۀ موضوعات ادبی نشان می‌دهد. در عمق این جریانات، همان مراحل تجهیز فزایندۀ زمینه‌های ادبی متداول در بین اقوام آریایی و سامی وجود دارد که اساسی‌ترینشان، عبارت است از: حماسه (=قصیده)(=قصه، به‌صورت نظم و نثر متناوب) و نوول (=مقامه). (آژند،۱۳۶۲: مقدمه) مبحث استفادۀ آزاد و بدون قیدوبند وفاداری که در مقامه‌نویسی مشهود است و بسیاری از متون فارسی را می‌توان ذیل این عنوان قرار داد (متونی چون مثنوی معنوی، گلستان سعدی، کلیله‌ودمنه و داستان‌های گوناگون از سلامان و ابسال) بیشتر در تأویل معنا پیدا می‌کند. برای بررسی این مهم به تعریف تأویل می‌پردازیم.

تأویل

ازآنجاکه عمل علمایی چون خواجه‌نصیرالدین طوسی، ابن‌سینا و جامی عملی تأویلی است، ازاین‌رو در اینجا تعاریفی از تأویل ذکر می‌شود تا روشنگر باشد.

تأویل واژه‌ای قرآنی و اصطلاحی است در علوم قرآنی و تفسیر و حدیث و سپس اصول فقه و کلام و فلسفه و عرفان. کاربرد نسبتاً فراوان آن در قرآن و حدیث، در وجوه و مرادات مختلف این واژه را موضوع مباحث و مناقشات علمی قرار داده که این مباحث خود منشأ ابراز دیدگاه‌های متفاوت دربارۀ قرآن و متون دینی، به‌ویژه از حیث معنا و فهم درونی آیات و احادیث (در برابر معنا و فهم ظاهری) و تأسیس علم تأویل نزد اهل عرفان شده است. همۀ لغت‌نویسان و لغت‌شناسان تأویل را از ریشۀ اَوَلَ می‌دانند. به نوشتۀ ابن فارس این ریشه دو معنای اصلی دارد: آغاز یک چیز و پایان آن. کلمۀ اوّل از معنای نخست اشتقاق یافته و فعل آلَ یَؤُول به معنای رَجَعَ (بازگشت) به معنای دوم راجع است. به گفتۀ فیروزآبادی، تأویل با واژۀ اَوَّل نیز هم‌معنا دانسته شده است (تأویل یعنی برگرداندن سخن به آغاز آن)، چنین می‌نماید که تأویل عبارت است از گرد آوردن چند معنای مشکل در یک لفظ روشن بی‌اشکال. در تعبیر لغت‌نویسان، واژۀ تأویل گاه به یک‌چیز و گاه به یک‌سخن افزوده شده است، ازآن‌رو که در کاربرد قرآنی واژه هر دو گونۀ اضافه وجود دارد. به همین سبب در توضیح این واژه در آثار لغوی اندکی ابهام و گاه آمیختگی دیده می‌شود. جرجانی در تعریفات آن را مترادف ترجیع (بازگرداندن) دانسته، اما ابن‌تیمیه گفته است که تأویل مصدری است که معنای صفت مفعولی را افاده می‌کند. تنوع کاربرد تأویل در قرآن، آن را در کانون مباحث (۳۱۳) لغت‌شناسان و مفسران قرار داده. مقاتل بن سلیمان (متوفی ۱۵۰ ق) برای واژۀ تأویل در قرآن پنج وجه معنایی ذکر کرده است: سرانجام و عاقبت، تعبیر خواب، تحقق عینی، دوران سلطنت و بقای یک قوم یا شخص، انواع غذاها با رنگ‌های گوناگون. این وجوه معنایی را دامغانی و فیروزآبادی عیناً آورده‌اند و ابن جوزی نیز با اندکی تفاوت همان‌ها را ذکر کرده است. از پنج وجه معنایی مذکور برای تأویل قرآنی، مفسران در خصوص تعبیر خواب (به بیانی دقیق‌تر حقیقت رؤیا) اجماع نظر دارند. دربارۀ تأویل الاحادیث برخی گفته‌اند که مراد از آن آگاهی از عواقب امور می‌باشد و برخی گفته‌اند که مراد از آن علم به معارف دین و انبیاست؛ اما طباطبایی با توجه به این‌که کاربرد قرآنی تأویل را به معنای حقیقت هر چیز دانسته، معتقد است که مراد از تأویل‌الاحادیث اعم از حقیقت رؤیاست و به‌علاوه توضیح می‌دهد که در هر رؤیا برای بینندۀ آن صورتی تمثل می یابد که نمادی از یک امر حقیقی است و آن امر حقیقی همان تأویل رؤیا می‌باشد. (۳۱۴) ابن تیمیه با استناد به آیات قرآن و شواهد دیگر توضیح داده است که در کاربرد قرآنی، تأویل عبارت است از واقعیت هر (۳۱۵) سخن و هر فعل. (۳۱۶) از مجموع آرای مطرح‌شده در آثار لغوی و تفسیری و علوم قرآنی دانسته می‌شود که واژۀ تأویل به‌تدریج از معنای آغازین لغوی فاصله گرفته و در آثار مؤلفان و مفسران حوزه‌های مختلف علوم اسلامی به معنای توجیه آیات متشابه و فهم معنای درونی آیات– این دو

---

11. Hamilton Alexander Rosskeen Gibb

با یکدیگر قرابت معنایی دارند- به کار رفته، به‌گونه‌ای که کاربرد آن در معنای اصلی منسوخ و در معنای جدید متبادر شده است. (حدادعادل،۱۳۸۰: ۳۱۷-۳۱۳)اگر هنر را به‌مثابهٔ تجربهٔ باطنی بینگاریم، فرض اصلی در این حوزه این است که اثر هنری همانند متون مقدس، از بطن یا بطونی برخوردار است و مخاطب، برحسب مراتب درگیری خود با اثر، با لایه‌ای از آن معناهای باطنی تماس پیدا کرده و آن‌ها را تجربه می‌کند. در اینجا رمز و تمثیل مقام والایی پیدا می‌کند و هر نشانه‌ای یا رویدادی - چه در عالم و چه در اثر هنری - رمز یا آیتی تلقی می‌شود که باید مخاطب با کنشِ «تأویل» به بطن آن راه یابد. الگوی دانته الگوی مشهوری است که اغلب در چنین مباحثی مورد ارجاع قرار می‌گیرد: دانته معتقد است که «آثار ادبی می‌باید بر اساس چهار مفهوم توصیف و ادراک شود» یا به‌عبارت‌دیگر، مفهوم لفظی یا ظاهری یک اثر باید به‌گونه‌ای پوششی بر روی سه مفهوم دیگر باشد. دانته این سه مفهوم را چنین برمی‌شمارد: «مفهوم تمثیلی»، «مفهوم اخلاقی» و «مفهوم باطنی یا عرفانی»... برای نمونه، یک کلیسای جامع، علاوه بر مفهوم ظاهری خود که مکان دعا و ثنای خداوند است، به‌صورت نمادی از تمامی کائنات طرح می‌شد و در قیاس، همچون جسم و روح انسان بود. داخل این ساختمان، نماد روح انسان و دنیای درون او بود و با چهارمین و متعالی‌ترین مفهومی که دانته مطرح کرده است در ارتباط بود؛ مفهومی که دانته آن را باطنی خوانده است. او مهاجرت یهودیان را از مصر به ارض موعود تفسیر کرده و مفهوم باطنی آن را برداشت کرده است. او برای مهاجرت، علاوه بر مفهوم ظاهری و تاریخی آن، مهاجرت روح را نیز قائل شده که از مرحلهٔ اولین گناه شروع می‌شود و به مرحلهٔ تقدس می‌رسد. باری، مفهوم مهاجرت روح، والاترین و عمیق‌ترین مفهوم داستان بازگشتِ پسر ناخلف و تمام داستان‌هایی است که بر مبنای پسر ناخلف انجیل ساخته شده است؛ ازجمله باید از هنری چهارم شکسپیر نام برد، حتی اگر قصد نویسنده این‌چنین نبوده باشد که درواقع بدون شک چنین بوده است (براهیمی، ۱۳۸۳: ۳۲).

تأویل از سوی دیگر در اسلام به لطف عارفان و صوفیان، از استحکام و البته شأن مقبول‌تری برخوردار شد. فی‌المثل کجا می توان تأویلی بهتر ازآنچه مولانا در مثنوی در باب آن آیات یافت که در قرآن در وصف ابراهیم و چهار پرنده آمده است.

تو خلیل وقتی‌ای خورشیدهش   این چهار اطیار رهزن را بکش

چار مرغ معنوی راه زن کرده‌اند اندر دل خلقان وطن

«خلیل وقت» که مولانا در هر آدمی می‌بیند، همان شیوهٔ سخن فیلون در رساله‌ای دربارهٔ ابراهیم است. وقتی روزبهان بقلی شیرازی در افول ستارگان و ماه و خورشید در قصهٔ توحید ابراهیم، دست به کار تأویل می‌زند، آن‌ها را رمزی از مقام توحید افعال و اسماء و ذات خداوند می‌بیند، در نوع خود شاهکار است و به سخن فیلون می‌ماند. از سوی دیگر فیلسوفان اسلامی بودند که در برابر کلام خدا بار دیگر شیوهٔ تمثیل و تأویل را برگزیدند. تأویل ابن سینا از آیهٔ «الله نورالسموات و الارض» به جای خویش خواندنی است، همو اسم رسالهٔ خویش را در باب نبوت، «رساله فی اثبات النبوات و تأویل رموزهم و امثالهم» گذاشت که بی‌تردید شیوهٔ فیلون را یادآور است (۱۲-۱۳).

فیلون که استاد فلسفه بود، در روزگار خویش، نمی‌توانست از ایمان خویش به کتاب خدا دست شوید، لذا سودای آشتی عقل و ایمان، اما به نفع دین، در سر داشت. تنها چارهٔ کار نه‌فقط برای او، بلکه بعدها، برای همگنانش در دین مسیح و اسلام، این بود که دست به تأویل زند و به‌گونه‌ای تمثیل سازی کتاب مقدس را خصلت دین شمرد. شیوهٔ کار فیلون به‌نوعی در تمامی ادیان دیگر، اما به زبان و در حوزهٔ آن دین، معلوم گشت (۱۱) (سندمل، ۱۳۹۱: ۱۳-۱۱).

اکنون‌که با دراماتورژی و ارتباط آن با اقتباس، تأویل و مقامه آشنایی لازم حاصل شد، می‌توان به بررسی روایت‌های داستانیِ این سه عالم و ادیب دانشمند خراسانی (خواجه‌نصیرالدین طوسی، ابن‌سینا و جامی) از سلامان و ابسال با توجه به سنت دراماتورژی پرداخت.

دراماتورژی سلامان و ابسال

ازآنجایی‌که داستان سلامان و ابسال یک داستان یونانی است، مبنای کار برای بررسی فرایند دراماتورژی و اقتباس در مورد متون نوشته‌شده با عنوان سلامان و ابسال و یا متونی مرتبط با این داستان، ترجمه حنین بن اسحاق از این متن است که به این قرار است:

> در گذشته‌های دور، پیش از طوفان آتش پادشاهی زاهد به نام هرمانوس بر روم، یونان و مصر حکومت می‌کرد و مشاوری حکیم به نام اقلیقولاس داشت که در غاری به نام ساریقون، پیوسته به عبادت و روزه‌داری مشغول بود. پادشاه در عین دوری از معاشرت با زنان، آرزومند داشتن فرزندی بود که وارث ملک و حکمت او باشد پس به تدبیر اقلیقولاس بدون واسطهٔ مادر، پادشاه صاحب فرزندی شد که او را سلامان نامید و به دایه‌ای زیباروی و جوان به نام ابسال سپرد. چون دوران شیرخوارگی سلامان به سر رسید و پادشاه خواست او را از

ابسال جدا کند، سلامان بسیار بی‌تابی نمود و شاه بر آن شد که او را تا سن بلوغ نزد ابسال بگذارد؛ اما محبت سلامان به ابسال در سن بلوغ شدت یافت و به عشقی نیرومند انجامید تا جایی که سلامان بیشتر اوقات خود را با ابسال می‌گذرانید و از خدمت پادشاه غفلت می‌کرد. شاه به اندرز سلامان پرداخت و او را به ترک ابسال امر کرد؛ اما سلامان برای رهایی از اندرز و ملامت شاه و حکیم، به همراه ابسال به جزیره‌ای در ماورای بحر مغرب گریخت. شاه به‌وسیلۀ شیئی سحرآمیز که در اختیار داشت از حال آن‌ها باخبر شد و مایحتاج آن‌ها را به جزیره فرستاد به امید آن‌که سلامان پشیمان شود و به نزد او بازگردد . چون مدتی گذشت و سلامان از ابسال دست برنداشت، پادشاه تدبیری اندیشید تا آن دو، قدرت برخورداری از وصال یکدیگر را از دست دادند. سلامان دریافت که این رنج ناشی از غضب شاه است، بنابراین، عذرخواهانه به نزد پدر رفت؛ اما شاه پذیرفتن عذر او را به ترک ابسال مشروط کرد. سلامان به نزد ابسال بازگشت و شب‌هنگام، دست در دست او در دل دریا فرورفت. شاه که از حال آنان باخبر بود به آب فرمان داد به سلامان آسیبی نرساند، پس سلامان زنده از آب بیرون آمد؛ اما از رنج دوری ابسال در معرض هلاک واقع شد و شاه از حکیم یاری خواست. حکیم به سلامان وعده داد ابسال را بازگرداند، پس او را به غار ساریقون برد، جامۀ ابسال را بر او پوشانید و تصویری خیالی از ابسال ظاهر کرد تا سلامان آرام گیرد آنگاه با چله‌نشینی، روزه‌داری، اذکار و دعاهای مخصوص زهره (رب النّوع عشق در یونان) تعلیم سلامان را آغاز کرد. چون چهل روزگذشت حکیم تصویری بی‌نهایت زیبا برای سلامان ظاهر کرد که همان جمال زهره بود. سلامان عاشق زهره شد و ابسال را فراموش کرد. پس حکیم صورت زهره را مسخر سلامان کرد تا آن‌که در تمام اوقات بر سلامان تجلی کند. سرانجام با عشق زهره، سلامان به صفای باطن دست یافت. هرمانوس او را بر تخت پادشاهی نشاند و از پادشاهان سایر کشورها برای او بیعت گرفت. ازآن‌پس سلامان صاحب دعوتی عظیم شد و در مدت پادشاهی‌اش عجایب و غرایب بسیاری از او ظاهر گشت (روضاتیان، ۱۳۷۸: ۱۲۵–۱۲۳) (طوسی، ۱۳۸۴: ۱۰۲۵).

حکایت دومی که توسط خواجه نصیر نقل می‌شود و او آن را بیشتر باب طبع خود می‌داند و نزدیک‌تر به مفاهیم عرفانی، ازاین‌قراراست:

در روزگاران قدیم دو برادر بودند. سلامان که برادر بزرگ‌تر و ابسال برادر کوچک‌تر. سلامان برای ابسال همچون پدر بود. ابسال زیبارو و هوشمند و خردمند و جنگاور بود و سلامان فرمانروا. زن سلامان عاشق ابسال می‌شود و با حیله او را به خانه خود می‌کشاند. به‌محض این‌که با ابسال تنها می‌شود او را از میل خودآگاه می‌سازد. ابسال برآشفته می‌شود و می‌گریزد؛ اما به برادر خود هیچ نمی‌گوید. مدتی می‌گذرد و زن سلامان نقشه‌ای دیگر می‌ریزد. او به خواهر خود که اتفاقاً عاشق ابسال نیز بود می‌گوید که همسر ابسال شود با این شرط که مرا نیز در معاشرت و کام‌جویی از او شریک بدانی. این‌طور می‌شود. شب عروسی ابسال متوجه می‌شود زن‌برادرش به‌جای همسر در بستر است. برآشفته می‌شود به نزد برادر می‌رود و این بار می‌گوید که عزم جهان گشایی دارد. سلامان خوشحال می‌شود، سپاهیانی به همراه او می‌فرستد اما بازهم همسر سلامان که این بار کینۀ ابسال را به دل گرفته بود، به سرداران رشوه می‌دهد تا در میدان کارزار او را تنها بگذارند. چنین می‌شود اما ابسال که زخمی بود به کمک یک حیوان وحشی و نوشیدن شیر او زنده می‌ماند و دشمنان را تارومار کرده، به خانه بازمی‌گردد. سلامان از دیدن او بسیار خوشحال می‌شود؛ اما دسیسۀ زن‌برادر، این بار، کار ابسال را که به دلیل پاک‌دامنی و وفاداری به برادر، به این خیانت تن نمی‌دهد، یکسره می‌کند. زن‌برادر به کنیزان و خدمتکاران دستور می‌دهد که به او زهر بنوشانند. ابسال شربت آمیخته به زهر را می‌نوشد و فوت می‌کند. سلامان از اندوه مرگ برادر از پادشاهی کناره می‌گیرد و پس از سال‌ها که اندک‌اندک الهام‌های غیبی بر او وارد می‌شود و با همان سمی که ابسال را کشتند همسرش را می‌کشد (پور حسینی، ۱۳۴۷: ۳۳۱–۳۲۸) (طوسی، ۱۳۸۴(با تلخیص): ۱۰۲۸).

اقتباس و دراماتورژی در روایت ابن‌سینا

ابوعلی سینا، (سدۀ چهارم ق) حکیم و فیلسوف بزرگ ایرانی، نخستین ایرانی است که این قصه را در کتاب خود اشارات نقل کرده است و برای آن تفسیرهای رمزی و عارفانه نوشته است.

داستان سلامان و ابسال روایت‌شده توسط ابن‌سینا، تفاوت زیادی با ترجمۀ ابن اسحاق ندارد، فقط در برخی موارد مثل ساختن دو هرم که در داستان اصلی ذکر شده و ابن‌سینا آن را به آرامگاه تبدیل کرده، خدای موکل آب‌ها که در روایت ابن‌سینا پادشاه جای آن را گرفته و امواج مستقیماً به دستور پادشاه گوش می‌سپارند و این‌که ابن‌سینا صریحاً ذکر می‌کند که آن دو قصد خودکشی دارند ولی در روایت اصلی به نظر می‌آید که آن دو قصد فرار از دست شاه را دارند و ذکری از خودکشی به میان نمی‌آید. این روایتی است که خواجه نصیر طوسی نیز آن را روایت کرده اما آن را منسوب به «یکی از عوام حکما» می‌داند نه ابن سینا. حال باید دید چه نوع دراماتورژی و اقتباسی در این بازخوانی

صورت گرفته است. سلامان و ابسال داستانی است عشقی و جنگ بر سر قوای نفسانی و اصول اخلاقی که می‌خواهد شنونده و خواننده را به این فکر بیندازد که کدام اصل اخلاقی صحیح و کدام غلط است و آیا می‌توان به‌سادگی در مورد اعمال انسان‌ها قضاوت کرد؟ ولی ابن‌سینا در روایت خود تصمیم دارد این دیدگاه انسانی و زمینی را به‌سوی آسمان ببرد. «...او تصمیم دارد آدمی را به‌سوی خداوند سوق دهد؛ داستان مزبور حاکی از سیر و حرکت انسان و نبرد اوست تا به راه حق برسد یا نرسد (سجادی،۱۳۸۲: ۱۵۳) این امر می‌تواند اشاره به برداشت طباطبایی از تأویل الاحادیث داشته باشد که می‌گوید حقیقت یک رؤیاست و در هر رؤیایی صورتی تمثل می‌یابد که نمادی از یک امر حقیقی است (حدادعادل، ۱۳۸۰: ۳۱۴).

در فرهنگ انگلیسی آکسفورد می‌بینیم که برای اصطلاح اقتباس معادلی به این شرح آورده شده:

اقتباس کردن[12]: مناسب‌سازی چیزی برای استفادهٔ نو، موقعیت جدید و ...

(Oxford Dictionary,2017: A entry)

و طبق دسته‌بندی دبورا کارتمل[13] (جولی ساندرز[14] در کتاب اقتباس و تصاحب به آن اشاره کرده) از انواع اقتباس، می‌توان بازنویسی ابن‌سینا از سلامان و ابسال را دومین نوع اقتباس در نظر گرفت که تفسیر است. در این نوع اقتباس، اقتباس‌گر «از تقریب ساده (انتقال از گونه‌ای هنری یا ادبی به‌گونه‌ای دیگر) فاصله می‌گیرد و به‌سوی پدیده‌ای با بار فرهنگی بیشتر، حرکت می‌کند.» این نوع اقتباس با تفسیر متن منبع و ایجاد میزانسن نو، معمولاً با تغییر یا افزودن، همراه است. در اقتباس تفسیری، عموماً شکاف‌هایی که در متن منبع وجود دارد، موردتوجه قرار می‌گیرد. (Sanders,2006: 20)

ابن‌سینا سلامان و ابسال را در نمط نهم اشارات و التنبیهات خود آورده است؛ کتابی که در آن به‌وضوح از مقامات عارفان و توجه خویش بدان‌ها سخن می‌گوید. ازاین‌رو در همهٔ کتاب‌هایی که به داستان سلامان و ابسال پرداخته‌اند، این قول از ابن‌سینا را نیز ذکر کرده‌اند که «هرگاه داستان سلامان و ابسال به گوش تو رسید و کسی آن داستان را برایت نقل کرد، توجه داشته باش که سلامان مثلی است برای تو و ابسال مثلی است برای درجهٔ تو در عرفان. اگر از اهل عرفان هستی، پس اگر می‌توانی رمز را حل و بیان کن» (روشن، ۱۳۷۳: ۱۰۷). این قول ابن‌سینا می‌تواند حکایت از هنر به‌مثابهٔ تجربه‌ای باطنی داشته باشد که در آن رمز و تمثیل مقام والایی می‌یابد و مفهوم تمثیلی الگوی دانته که مفهوم لفظی یک اثر پوششی برای آن است (براهیمی، ۱۳۸۳: ۳۲). داستان سلامان و ابسال را ابوعبید جوزجانی در فهرست آثار ابن‌سینا آورده است. با این اوصاف می‌توان به این نتیجه رسید که اقتباس و دراماتورژی توأمان در روایت ابن‌سینا رخداده چراکه طبق تعریف ساندرز و باربا، این دو فعالیت خلاقه یعنی اقتباس و دراماتورژی وجوه مشترکی دارند، اما درعین‌حال توجه به وجوه تمایز این دو کنش، می‌تواند در اینجا راهگشا باشد. ساندرز بر این تمایز تأکید می‌کند که «یک اقتباس به رابطه‌ای با یک متن منبع اطلاعات یا یک متن اصیل اشاره می‌کند. گو این‌که در حالات زمانی و گونه‌ای جایگزینی از آن متن فرهنگی اصلی، حاصل شده است. از سوی دیگر، تصاحب، اغلب متمایل به عزیمت مصممانِ‌تر از منبع اطلاعات به‌سوی محصول و قلمرو فرهنگی کاملاً جدید است. این ممکن است که انتقالی گونه‌ای[15] را دربر بگیرد یا نگیرد و ممکن است هنوز مستلزم کنار هم گذاشتن (دست‌کم) یک متن در برابر متن دیگری باشد که ازنظر ما پایهٔ خوانش و تجربهٔ مشاهدهٔ اقتباس‌هاست» (Sanders,2006: 20). این می‌تواند یادآور برداشت باربا باشد که می‌گوید: «دراماتورژی همواره تغییری است که از طریق آن کل آنچه به نمایش می‌گذاریم منجر به پیدایش چیزی متفاوت می‌شود» (Barba,1985: 56 - 76). با توجه به این بحث چنین به نظر می‌رسد که در مورد نسخهٔ ابن‌سینا از سلامان و ابسال ازآنجایی‌که به رابطهٔ با متن منبع یعنی ترجمهٔ حنین‌بن اسحاق از داستان یونانی اشاره می‌شود لذا این اقتباس شکل تصاحب اثر به خود نمی‌گیرد.

اقتباس و دراماتورژی در روایت خواجه‌نصیرالدین طوسی

خواجه‌نصیرالدین طوسی در مواجهه با سلامان و ابسال نه‌تنها به امام فخر رازی، جواب داد، بلکه دو روایت موجود از قصهٔ سلامان و ابسال را نقل و بر هر دو تفسیری مفصل نوشت و سطح داستان را تا حد یک قصهٔ عارفانه، فلسفی و تمثیلی ارتقا داد. حکایت دومی که خواجه نصیر نقل می‌کند و آن را بیشتر باب طبع خود می‌داند و نزدیک‌تر به مفاهیم عرفانی. (طوسی، ۱۳۸۴: ۱۰۲۸)در حکایت دوم خواجه‌نصیرالدین طوسی، جنسیت و نوع رابطهٔ میان شخصیت‌ها تغییر کرده است. ابسال از یک

12. Adaptation
13. Deborah Cartmell
14. Julie Sanders
15. generic shift

دایهٔ زن به برادر کوچک‌تر و درنتیجه، مرد تبدیل‌شده. او پاک و بی‌گناه است و ما را به یاد فرشتگان می‌اندازد که هم ازنظر جسمانی کامل و زیبا هستند و هم ازنظر روحانی. در اینجا خواجه نصیر مانند یک دراماتورژ، فرونتیسیستی است که هم دانش عملی و هم حکمت نظری را برای خلق داستانی پندآموز به کار می‌برد (چمرز،۱۳۹۴: ۱۳).

ازنظر روابط بینامتنی، این روایت از داستان سلامان و ابسال بیشتر رنگ و بوی مصری دارد و به داستان یوسف و زلیخا پهلو می‌زند؛ اما می‌توان در آن داستان سیاوش را هم دید که از نامادری خود سودابه می‌گریزد و باآنکه داماد او نیز هست، به پدرش کیکاووس پیشنهاد می‌دهد که به همراه رستم، برای جنگ به مرز ایران‌زمین و توران‌زمین برود. شاه می‌پذیرد و سیاوش از دام نیرنگ‌های سودابه با این ترفند دور می‌شود، اما از دامی به دام دیگر می‌گریزد و درنهایت به قتل می‌رسد. بعدها رستم، سودابه را به این دلیل که عامل فرار و به قتل رسیدن سیاوش بوده، در کاخ کیکاووس می‌کشد. این شیوهٔ عاریت گرفتن از داستان‌های دیگر می‌تواند یادآور مقامه‌نویسی باشد و می‌توان آن را بخشی از سنت دراماتورژی در ایران دانست و این‌که اصل وفاداری با اقتباس از این داستان‌ها زیر پا گذاشته شده و بر اساس مفهوم تأویل، تلاش شده تا حقیقت ماجرا در آن حفظ شود (خطیبی، ۱۳۷۵: ۵۴۳). البته هانری کربن معتقد است تأویلی که خواجه نصیر طوسی از این داستان می‌دهد چندان قانع‌کننده نیست. بلکه متن موردنظر او چیزی است که از محافل هرمسی- یونانی گرفته شده است. به عقیدهٔ کربن چون اصل یونانی حکایت از بین رفته، این خلاصهٔ بازمانده را باید از پاره‌هایی از مجموعهٔ گسترده‌ای از ادب فلسفی- دینی به زبان یونانی دانست که اصل آن از بین رفته و تکه‌هایی از آن به زبان عربی باقی مانده است. به عقیدهٔ کربن چهرهٔ ابسال در تمثیل ابن‌سینا بیانگر عقل یا انسان نورانی است و برادر او سلامان مثال عقل عملی است (روضاتیان، میرباقری فرد، ۱۳۸۸: ۱۰۸-۱۰۹) این تفسیر تداعی‌کنندهٔ یکی از مفاهیم (مفهوم تمثیلی) در الگوی دانته است که آثار ادبی بر اساس آن توصیف و ادراک می‌شوند (براهیمی، ۱۳۸۳: ۳۲).

با این دیدگاه، هم اقتباس تفسیری و هم قیاسی در این روایت اتفاق افتاده، چراکه در اقتباس تفسیری از متون آشنا برای مخاطبان، استفاده می‌شود و تصاویر و لحظاتی مورداستفاده قرار می‌گیرند که تماشاگر با آن‌ها مأنوس است و می‌تواند تشابهات و تفاوت‌های ایجادشده را دریابد از طرفی آشنایی بینامتنی مخاطب اگرچه می‌تواند لذت درک این روایت‌ها را چند برابر کند اما این روایت بدون داشتن آگاهی بینامتنی نیز می‌تواند برای مخاطب هم لذت‌بخش و هم تأثیرگذار باشد؛ بنابراین می‌توان اقتباس قیاسی را هم در این بازخوانی، آشکارا دید.

در این روایت تا اندازه‌ای تصاحب نیز دیده می‌شود که اغلب متمایل به عزیمت مصممانه‌تر از منبع اطلاعات به‌سوی محصول و قلمرو فرهنگی کاملاً جدید است.

ساندرزدر کتاب خود به این مسئله اشاره می‌کند که در حوزهٔ تصاحب، منابعی که اثر دراماتورژی شده و اقتباسی از آن‌ها ناشی می‌شوند حکم «زمینه» را دارند و کنش خلاقه و تولید فرهنگی روی این زمینه صورت می‌گیرد و به اثر اقتباسی شکل می‌دهد. در یک اثر اقتباسی می‌توان استعاراتی برای اقتباس و دراماتورژی در نظر گرفت. در روایت خواجه نصیر از سلامان و ابسال، این زمینه و استعاره‌ها در بخش گشودن رمزها از این داستان این‌گونه بیان شده است:

خواجه نصیر در شرح نمط نهم اشارات و تنبیهات ابن‌سینا، رمزهای این روایت را نیز بدین شرح گشوده است: سلامان نفس ناطقه انسان است و ابسال عقل نظری که تحت تربیت سلامان (نفس ناطقه) ترقی می‌کند و به مرحله عقل مستفاد می‌رسد و می‌تواند از عقل فعال کسب فیض کند. زن سلامان همان قوت بدنی است که میل به تسخیر عقل دارد. تا او را نیز مثل سایر قوای بدن مسخّر خود سازد و در تحصیل آرزوهای فانی و دنیوی‌اش استفاده کند.

لشگر ابسال، قوای حسیه، خیالیه و وهمیه است که نفس را به هنگام عروج به‌سوی ملأ اعلی رها می‌کنند و عقل نظری به هنگام عروجش به‌سوی عالم فرشتگان و کسب فیض از آن‌ها توجهش از این قوا منقطع می‌گردد و برای دریافت معقولات به ادراک جزئیات توسط این قوا نیاز ندارد، شیر دادن حیوان وحشی به ابسال، یعنی افاضهٔ کمال از مجردات و فرشتگان عالم بالا به انسان آنگاه‌که پیوند خود را از قوای بدی قطع کرده باشند.

نیرنگ زن سلامان همان آرایش و جلوه دادن نفس اماره است. برق درخشنده از ابر سیاه همان کشش الهی است که در اثنای اشتغال به امور فانی و دنیوی رخ می‌دهد و جذبه‌ای از جذبات حق است. بازگشت ابسال به‌سوی برادرش از میدان جنگ، التفات و توجه عقل به تنظیم مصالح نفس در تدبیر بدن است. آشپز و خوان‌سالار که به تحریک زن سلامان ابسال را زهر می‌خورانند همان قوت شهوت و غضب هستند. او این تعبیرها را به مقصود و هدف ابن‌سینا نزدیک‌تر می‌داند. (نصیرالدین طوسی،۱۳۸۴: ۱۰۲۸/۳)این مقوله می‌تواند معنای

تأویل را تداعی کند، یعنی گردآوردن چند معنای مشکل در یک لفظ بی‌اشکال (حدادعادل، ۱۳۸۰: ۳۱۳)

روایت منظوم جامی از سلامان و ابسال

عبدالرحمن جامی، در سدهٔ نهم، برای نخستین بار این قصه را به نظم درآورد و مثنوی سلامان و ابسال را بر اساس حکایت «حنین بن اسحاق» سرود. مثنوی سلامان و ابسال در بحر رمل مسدس و به نام سلطان یعقوب ترکمان سروده شده است. این مثنوی حدود ۱۱۳۰ بیت دارد و داستان عشق شاهزادهٔ رومی، سلامان و دایهٔ او، ابسال را بیان می‌کند. جامی اورنگ دوم از هفت اورنگ خود را به این داستان اختصاص داده است. آخرین تفسیری که از این قصه به دست رسیده است، توسط شخصی به نام محمود بن میرزاعلی در رساله‌ای با نام «نجات‌السالکین» در سده ۱۱ هجری قمری انجام شده است. خلاصهٔ داستان جامی ازاین‌قرار است:

سلامان فرزند اومانوس پادشاه روم بود که بر کشورهای یونان و مصر فرمانروایی داشته و زنی هجده‌ساله به نام «ابسال» دایگی او را به عهده گرفت و او را شیر می‌داده. سلامان عاشق ابسال می‌شود و آن دو با هم فرار می‌کنند و به غربت می‌افتند و سختی‌ها می‌بینند، به آتش می‌زنند ولی ابسال می‌میرد و سلامان زنده می‌ماند. فیلسوف یونانی فیلقوس به مداوای او می‌پردازد و به دوستی زهره او را علاج می‌کند تا عشق ابسال را از یاد ببرد (معین، ۱۳۷۸: ۷۷۷).

در میان عارفان، بیش از همه مولوی ذهن جامی را به خود معطوف داشته است. از زمانی که قصهٔ سلامان و ابسال به روایت های مختلف شهرت یافت، تأویل رموز آن نیز مورد توجه برخی از نویسندگان قرار گرفت. امام فخر رازی و خواجه‌نصیرالدین طوسی در شرح اشارات ابن‌سینا به این امر پرداختند و جامی نیز در پایان مثنوی سلامان و ابسال، به‌طور مختصر به رمزگشایی این قصه اهتمام ورزید (روضاتیان، میرباقری فرد، ۱۳۸۸: ۱۰۹-۱۰۸).

مثنوی معنوی سرشار از تأویل‌های عرفانی است که تأویل اسلامی محسوب می‌شود و نمونه‌ای از آن در باب حضرت ابراهیم آورده شد (سند مل، ۱۳۹۱: ۱۲).

مجموعهٔ آثار و نگارش‌های عرفانی جامی حاکی از آن است که او مثنوی و دیوان غزلیات را به‌درستی خوانده و از ذهن و زبان مولوی متأثر شده است. وی از مثنوی تأثیر بسیار پذیرفته و بیشترین ترکیبات زبانی را پس از خمسهٔ نظامی از مولوی گرفته است. شباهت‌های صوری و معنوی فراوانی در قصهٔ سلامان و ابسال جامی و شاه و کنیزک مثنوی وجود دارد. موضوع هر دو قصه، عشقی جسمانی و از پی رنگ است و در هر دو داستان به تدبیر شاه و حکیم، معشوق جسمانی کشته می‌شود. پایان دو قصه نیز مشترک است: عشق معشوق مجازی در دل عاشق از بین می‌رود و عشق معنوی جای آن را می‌گیرد؛ به‌عبارت‌دیگر نوع عشق دگرگون می‌شود... معشوق خاکی ناپدید می‌گردد و عشق خاکی نیز با محو شدن معشوق از میان می‌رود؛ و سرانجام جامی به شیوهٔ مولوی قصه را با یک رمزگشایی عارفانه به پایان می‌رساند. (ستاری،۱۳۷۲: ۱۰۳)این تأویل می تواند از دیدگاه هنر به‌مثابهٔ تجربهٔ باطنی نگریسته شود و مفهوم عرفانی یا باطنی دانته را دربر داشته باشد. تأویل اسلامی که عارفان و صوفیان آن را استحکام بخشیدند (براهیمی،۱۳۸۳: ۳۲).

نتیجه‌گیری

دراماتورژی اگرچه تاریخی بحث‌برانگیز دارد، به‌زعم برخی از زمان ارسطو و به گمان گروهی از قرن هجدهم و با لسینگ و به عقیدهٔ گروهی دیگر از دورهٔ مدرن وارد عرصهٔ ادبیات شده است و کماکان نتوانسته‌اند تعریف معینی برایش بیابند، اما آنچه امروزه در مورد آن می‌توان گفت این است که دست‌کم دراماتورژی با مفاهیم تألیف، تصنیف، ترکیب، تحلیل و ساختن توأمان در ارتباط است و می‌توان مشابهت‌هایی میان دراماتورژی با اقتباس، تأویل و مقامه‌نویسی مشاهده کرد. در تمامی این موارد بازگشت به اصل معنا، عدم وفاداری به منبع اثر، هم‌آمیزی افق‌ها، استفاده از مفاهیم اولیه و اصلی در خلق اثری جدید به چشم می‌خورد. ازاین‌رو دراماتورژی و اقتباس را نه‌تنها در آثار غربی بلکه در آثار ادبی ایران‌زمین هم می‌توان جست‌وجو کرد. از میان آثاری که از غرب به ایران راه پیدا کرده‌اند داستان سلامان و ابسال که از سرزمین یونان و با ترجمهٔ حنین بن اسحاق به شرق راه یافته- به دلیل رمزگونه بودن، اصیل و تازه بودن (به‌ویژه درزمانی که به ادبیات ایران وارد شد) و تفاسیر و تعابیر متعددی که در مورد آن شده است، بهترین نمونه برای بررسی است. از میان بسیاری از علما و دانشمندانی که به اقتباس و دراماتورژیِ این اثر دست زده اند (ازجمله ابن‌طفیل، سهروردی، امام فخر رازی و بسیاری دیگر) سه تن از عالمان خطهٔ خراسان یعنی خواجه‌نصیرالدین طوسی، ابن‌سینا و جامی، بیشترین، عمیق‌ترین و مهم‌ترین اقتباس و دراماتورژی را از این اثر داستانی داشته‌اند. چنانکه خواجه‌نصیرالدین طوسی حتی پس از گذشت بیست سال از نگارش شرح اشارات و تنبیهات ابن‌سینا، به داستانی برمی‌خورد که آن را نیز نمونه‌ای از سلامان و ابسال می‌داند و جوزجانی در رسالهٔ خود مفصل به آن پرداخته است. ابن‌سینا تأویل‌های عرفانی

و فلسفی از آن را در نمط نهم اشارات و تنبیهات خود دارد، خواجه‌نصیرالدین طوسی داستان دومی از آن نقل می‌کند که به‌کلی با اولی تفاوت دارد و جامی این داستان را به نظم در می آورد و در این زمینه بسیار تحت تأثیر مولوی است. بدین ترتیب دیده می‌شود که در فرایند دراماتورژی و اقتباس از این داستان غربی این علما در دنیای اثر ساکن شده‌اند و دو افق فرهنگی را در هم آمیخته‌اند. از بررسی این آثار این‌طور دریافت می‌شود که پرسش این سه عالم خراسانی این بوده که «اصل» این داستان چیست و از طریق تمثیل و روایت سعی داشته‌اند که داستان را به حقیقت خودش برگردانند.

به‌احتمال‌زیاد باروری ادبی و فکری داستانی چون «سلامان و ابسال» در تخیل بزرگان فکر و ادب خراسان پرثمرتر از سرنوشتی است که این داستان در منشأ اصلی خود در غرب داشته است. ازاین‌رو احترام به گذشتگان نه وفاداری به آن‌ها، بلکه پیروی از راهبردهایی است که آن‌ها را در شکوفایی ملی و جهانی ادب فارسی یاری رسانده است. باشد که توجه به این سنت دراماتورژی در ادبیات ایران دورۀ اسلامی و دقیق شدن در موضوع عدم وفاداری بتواند دراماتورژها و اقتباس‌گران را از پیش فرض‌های رایج در مورد اقتباس از آثار رهایی بخشد و آن‌ها را به‌سوی خلاقیت که لازمۀ دراماتورژی و اقتباس است رهنمون شود.

فهرست منابع

۱. براهیمی، منصور. (آبان ۱۳۸۳). «پرسش‌هایی دربارۀ هنر دینی از صاحب‌نظران فرهنگی هنری». ***بیناب (سوره مهر)***، (شماره ۷)، ۹۸-۹.

۲. بهار، محمدتقی (ملک الشعرا). (۱۳۷۰). ***سبک شناسی***. ج۲. تهران : امیرکبیر.

۳. پورحسینی، سید ابولقاسم. (۱۳۴۷). «دو روایت سلامان و ابسال از نظر خواجه نصیرالدین طوسی». ***فصلنامۀ علمی-پژوهشی دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران***، (شماره ۶۷)، ۳۳۳-۳۲۳.

۴. چمرز، مایکل مارک. (۱۳۹۴). ***راهنمای مقدماتی برای دراماتورژی***. ترجمه نرگس یزدی، تهران: سمت.

۵. حدادعادل، غلامعلی. (۱۳۸۰). ***دایرت‌المعارف‌جهان اسلام***. ج۶ . تهران: بنیاد دایره المعارف اسلامی.

۶. خاکی، محمدرضا، و منصور براهیمی. (۱۳۹۰). ***دراماتورژی-چیست؟دراماتورژکیست؟***. تهران: بیدگل.

۷. خطیبی، دکتر حسین. (۱۳۷۵). ***فن نثر در ادب پارسی***. ج ۱. تهران: زوار.

۸. راسکین، گیب، و الکساندر هامیلتون. (۱۳۶۲). ***در آمدی بر ادبیات عرب***. ترجمه یعقوب آژند، تهران: امیر کبیر.

۹. روشن، محمد. (۱۳۷۳). ***سلامان و ابسال و مقولاتی در تمثیل شناسی***. تهران: انتشارات اساطیر.

۱۰. ستاری،جلال. (۱۳۷۲). ***مدخلی‌بررمزشناسی‌عرفانی***. تهران: اطلاعات.

۱۱. سجادی، دکتر سیدضیاءالدین. (۱۳۸۲). ***حی بن یقظان و سلامان و ابسال***. تهران: انتشارات سروش.

۱۲. سندمل، سموئل. (۱۳۹۱). ***سرچشمۀ‌تأویل،فیلون اسکندرانی‌و هرمنوتیک***. ترجمه فریدالدین رادمهر، تهران: نیلوفر.

۱۳. طوسی، نصیرالدین، محمدبن‌محمد. (۱۳۸۴). ***شرح اشارات و تنبیهات***. تحقیق حسن‌زاده آملی، ج ۳، قم: بوستان کتاب.

۱۴. معین، محمد. (۱۳۷۸). ***فرهنگ فارسی***.تهران: امیرکبیر.

۱۵. روضاتیان، سیده مریم. (۱۳۸۷). «ابسال رمزی ناگشوده در نمط نهم اشارات». ***مطالعات عرفانی***، (شماره ۷)، صص ۱۲۱-۱۴۶.

۱۶. روضاتیان، مریم، و سید علی اصغر میر باقری فرد. (۱۳۸۸). «مقایسۀ تحلیلی سلامان و ابسال جامی و شاه و کنیزک مثنوی مولوی». ***بوستان ادب***، (شماره۱)، ۱۰۷-۱۱۷.

۱۷. فصلنامۀ تئاتر تخصصی تئاتر و هنرهای نمایشی. (۱۳۸۴). (شماره ۲)، تهران: انجمن نمایش.

18. Barba Eugenio. (1985). «The Nature of Dramaturgy .New Theatre Quarteriy». ***Cambridge University press***,(vol.1),75-78.

19. OxfordDictionary. (2017).Oxford University Press

20. Sanders,Julie. (2006). ***Adaptation and Appropriation***. London & New York: Routledge.